

# ユージン・オニール初期の海洋劇『交戦海域』 について：メタ・ドラマとエクソシズム

佐 藤 晋

## 小見出し一覧

はじめに  
作品のあらすじ  
仲間の白い眼、または、疎外への道  
メタ・ドラマ

エクソシズム  
おわりに：外国文学を学ぶ者の宿命  
付記：(1)～(36)  
Abstract

はじめに アメリカ近代・現代演劇<sup>(1)</sup>の始祖<sup>(2)</sup>とも称すべきユージン・オニール (Eugene Gladstone O'Neill, 1888-1953) 初期の代表的海洋劇『グレンケアン号』四部作 (*the S.S. Glencairn*)<sup>(3)</sup>のうち、四番目の『交戦海域』(*In the Zone*)<sup>(4)</sup>について、ここに論じたい。

この一幕劇は、主人公スミティ (Smitty) の過去の秘密が仲間の水夫たちによって暴力的にあばかれる、というだけの話であるが、この短い作品には、メタ・ドラマ (meta-drama) と呼ぶべき場面と、エクソシズム (exorcism) と名づけてもよい効果があると思うので、これら二つの相互に関連する劇効果について詳述することになろう。

ところで、この『交戦海域』について、明治大学・兼任講師トーマス・グレインジ氏は「以前アメリカで観たことがあるが、酷い芝居 (a terrible play) だと思った」と評していた。この評言は二つの点で興味深い。その一は、1917年初演のこの作品がアメリカでは、そしてたぶん日本でも、今も上演され得る芝居であること。その二は、個人の私的秘密を彼の仲間が集団の暴力によってあばき出す、という話は、今も昔も、ひとことで言えば確かに“酷い”話に違

いない。しかし、この一幕劇は“酷い芝居”のひとつで片づけてしまえばそれですむ作品ではないことを、下に論じてゆくつもりである。

**作品のあらすじ** 作品解釈を述べる前に、あらすじ<sup>(5)</sup>をやや詳しく紹介しておく必要がある。あらすじが、作品の主題<sup>(6)</sup>のみならず、そこから一步さきに進んだ作品解釈<sup>(7)</sup>とも密接な関係をもつことは、本論後半において明らかにされるであろう<sup>(8)</sup>。

時は1915年、すなわち、第一次世界大戦(1914-1918)が始まってから一年ほど経った秋の真夜中近く。八点鐘<sup>(9)</sup>が間もなく鳴ろうとしている。場所(scene)は、軍用弾薬を満載した英国の不定期貨物船グレンケアン号の水夫部屋。英国・アイルランド・アメリカ・ノルウェー人などの水夫たちが寝ている。このグレンケアン号は、敵ドイツの潜水艦が出没する戦闘海域<sup>(10)</sup>を航行中である。だから、灯火管制のため、水夫部屋の舷窓は黒い布で覆われている。

開幕冒頭、若い英国人水夫スミティが、仲間の水夫たちは寝静まっていることを確かめてから、こっそり起き出し、スーツ・ケースから黒い小箱を取り出して、それを自分の寝棚の下に隠し、ふたたび寝たふりをする。この様子を、当直を終えてこの水夫部屋に帰って来たデイヴィスが、戸口の陰からじっと見ている。眠りから覚めたスコティも、このスミティの深夜の不審な挙動に気づく。

寝ているふりをしていたスミティが起こされて甲板に出て行ったあと、デイヴィスとスコティは、彼らが目撃したスミティの不審な挙動の一部始終を仲間の水夫たちに物語る。そして、日頃から水夫仲間に対して超然とした態度を取っているこのスミティは敵ドイツのスパイであり、彼がこっそり隠した黒い小箱には、この船を沈没させるための爆薬が入っているに違いない、と意見が一致する。そこで水夫たちは、戻ってきたスミティを縛り上げ、問題の小箱を開くと、中から出てきたのは、スミティを捨てて去った昔の恋人からの古い手紙

の束と、しおれたバラの花一輪だけのことである。この間、スミティは小箱を奪われまいと激しく抵抗し、水夫長格のドリスコルが次々と手紙を読み上げてゆくとき、私事をあばかれる苦痛にうめき声をあげ、最後には、ただすすり泣いている。スミティが抱き続けていた心の古傷をあばいてしまった水夫たちは、自分たちが犯した誤解と暴力に間の悪い思いで、それぞれの寝棚にもぐり込み、幕となる<sup>101</sup>。

仲間の白い眼、または、疎外への道 上述のあらすじでは省略したが、スミティが敵国ドイツのために働くスパイではないかと疑われてゆく過程において、興味深い会話が水夫たちの間で交わされる。

デイヴィス 英国人だと？ あいつが英国人だってことが、どうしてわかるんだい？ 英語をしゃべるからか？ そんなことあ証拠にならねえ。……それに、おい、あいつの話し方は自然じゃあねえってことに気がついてるだろう。てなあ、英語がうますぎるってことよ。……おれたちみてえなしゃべり方をしねえ……それに、やつは、まっとうな船乗り仲間らしく、胸をぶち割っておれたちと付き合ったことがあるかい？ 一度もねえ。何か隠してやがるみてえに、いつもこそこそした様子じゃあねえか。

ドリスコル (膝をぴしゃりと打って、憤然と) おまえの言うことあ、まったく本当だぜ、デイヴィス。

コッキー (蔑むように) 伯爵の息子か何様かみてえに、自分だけ気取ってやがってよ<sup>102</sup>。(下点筆者)

同じ職場の仲間から白い眼で見られ、軽蔑され、疎外される理由として、言葉遣いの違い<sup>103</sup>がここで語られているのは、古今東西どこにでもあることだけに、人間性についての一般的真理として興味深い。また、本物の英国人にしてはあ

まりにも英語を上手に話しすぎるという観察、さらに、言葉遣いはその人の正体 (identity) そのものであるという考え方は、大西洋の反対側ではほぼ同じ頃、英国のバーナード・ショーが書いた『ピグマリオン』<sup>44)</sup> の中心主題でもあった<sup>45)</sup>。

**メタ・ドラマ** 本稿表題のメタ・ドラマに議論を進めよう。ある行動 (drama) 場面のあとでなされる (meta), その行動についての (meta) 物語り場面をメタ・ドラマ (meta-drama) と呼ぶのは、語の正しい用法であろう<sup>46)</sup>。そのような物語り (meta-drama) によって回想され描写される行動場面を、劇中劇 (play within a play)<sup>47)</sup> または入れ子細工の内側の小箱と呼ぶこともできる。その場合、物語り場面は、劇中劇 (行動場面) をその中につつま込む劇、または、入れ子細工の外側の箱ということになる。

呼称はどうあれ、他の多くの芝居に見られる、このメタ・ドラマの場面が<sup>48)</sup>、『交戦海域』においては、次に論ずるエクソシズムの印象を生み出す上で重要な劇効果をもつことになる。

開幕冒頭におけるスミティの不審な挙動の一部始終をデイヴィスが詳しく物語るメタ・ドラマの場面で、観客／読者は、次の二つの体験を意識する<sup>49)</sup>。

その第一は、この場面において観客が、劇の世界内における時間経過 (舞台上の虚の時間) と観劇時間 (劇場内の現実世界における時間) とが完全に一致していたことを意識させられることである。

幕が上がって、スミティが行動 (ドラマ) を開始するのを観客は見ていたのだが、そのとき同時に、舞台上の劇世界内における登場人物デイヴィスとスコティも、観客とは別の方向からではあったが、同じようにスミティを見ていた<sup>50)</sup>。(もちろん、このとき、スミティを見ている舞台上のデイヴィスとスコティをも、観客はその視野の中に捉えている。) そして、そのあと、デイヴィスがスミティの不審な挙動について仲間の水夫たちに語り始めるとき<sup>51)</sup>、観客は、登場人物デイヴィスらと同じ長さの時間経過を開幕以後つづけて分かちもっていたことを意識させられるのである。

メタ・ドラマ、すなわち、行動のあとでなされる、その行動についての物語りの場における観客の第二の体験は、観客が、登場人物である語り手と同じ時間を分かちもつことを意識させられるだけではなく、語り手と同じ視点をも分かちもつことを意識させられる事実である。語り手デイヴィスは、舞台の上と下との違いはあっても、観客と共に、スミティを見ていた。そのデイヴィスがスミティの挙動について物語るとき、彼の物語りが、すでに観客も見てきたスミティの行動をそのままに言葉でなぞり描写するものであるため、このとき、観客はデイヴィスの言葉の客観性を肯定し、彼と同じ側に立つことになる。そして、このようにスミティをデイヴィスの視点から見直すことは、とりもなおさず、劇の主人公とも言うべきスミティ<sup>24</sup>を、離れたところからの観察の対象にしてしまうことでもある。そして、このように主人公との間に距離を置いた観察は、悲劇の主人公に対する同情と感情移入による一体化とは正反対の心的態度である。さらに、この物語り場面（メタ・ドラマ）のあと、デイヴィスらがスミティの秘密をあばいてゆくとき<sup>25</sup>、観客は、スミティの秘密に対する好奇心も手伝って、デイヴィスらと一種の共犯関係を結ぶことになる。この心理的共犯関係は、このメタ・ドラマの場面において準備されるのだ。

**エクソシズム** 『交戦海域』の主題は、先に述べたように、個人の私的秘密を彼の仲間が集団の暴力によってあばき出すことの残酷さ、であった。しかし、上に論じたように、メタ・ドラマの場面において観客／読者が、この個人（主人公スミティ）に精神的苦痛を与える集団（デイヴィスら水夫たち）と同じ時間・同じ視点を共有することによって彼らと同じ側に立ち、彼らと共犯関係を結ぶことを意識するとき、作品の解釈は、主題を離れて、思いがけない方向に一步、進む<sup>26</sup>。すなわち、スミティの秘めたる過去の私事を公の場に引き出したのは、主題の“残酷さ”という価値判断とは逆に、むしろ正当化できる行為だったのではないのか、という解釈である。

過去の失恋の痛手を心に抱き続け、独り月を眺めてほろ苦い追憶にひたるの

は、正常かつ健全な生き方ではあるまい。常識は、二度とふたたび帰り来ぬ過去から自らを解き放ち、現在に生きよ、と教える。ところが、スミティはそれができず、過去の牢獄に囚われ続けている。このスミティを彼の過去から解放するためには、彼が今もなお秘かになめ続けている心の傷を、公の場にさらけ出し、その秘密性をはぎ取る行為（ドラマ）が必要であろう。この芝居（ドラマ）が舞台上で演じて見せるのは、まさに、そのような治療行為なのだ。私事をあばかれるスミティの苦痛は、治療を受ける患者の苦痛に他ならない。そして、この治療行為をエクソシズムと名づけるのは、語の正しい用法であろう。

ここで言うエクソシズムとは、“悪性の影響から人を解き放つ”行為のことである。そして、この劇における“悪性の影響”とは、スミティが秘かに抱き続けていた失恋の苦悩であり、その失恋を絶えず彼の心に呼び起こし続ける、去って行った女からの手紙の束である。そして、この過去の失恋は、しおれたバラの花一輪によって象徴されている。

1917年初演のこの作品を、現代の舞台に甦らせるためには、上のような解釈を表現する演出が必要であろう。そのとき初めて、この作品は“酷い芝居”（a terrible play）ではなくなるのだ。

おわりに：外国文学を学ぶ者の宿命 上述のように考えを進めるとき、スミティに対する水夫たちの行為をエクソシズムと呼ぶのは、正当な命名と思えよう。ところが、今年1984年5月12日、大阪の関西大学における日本英文学会第56回大会初日のあと、夕食中に、1959年から26年間にわたる畏友・島田太郎にこの解釈を語ったところ、彼は、メタ・ドラマ論（時間論と視点論）には同意してくれながら、その解釈から必然的に導き出されるエクソシズム論には、理解を示してくれなかった。

さらに、それから一週間後の5月19日、明治大学和泉校舎研究棟会議室で行われた現代演劇研究会においても、上の解釈に対する出席者二十数人の反応は、

分かったのか分からないのか分からないような様子だった<sup>89</sup>。それは、島田太郎氏の場合も研究会の場合も、また、この小論においてもそうであるかもしれないのだが、当方の説明が不十分だったからなのかもしれない。

いずれにせよ、研究会の場において、新解釈発表者が“仲間の白い眼”を意識し、疎外感を味わったとしても、それはもっともなことで許されるのではあるまいか<sup>90</sup>。そして、この“疎外感”は、周囲の人々にとって新奇なものに思える解釈を表現する文学批評の“言葉遣い”の違いが生み出したものである、と言えよう。とにかく、信頼する島田太郎の無理解、続いて、現代演劇研究会出席者のはっきりしない反応のため、筆者は、自分が新しく発見したと得意になっていた<sup>91</sup>エクソシズム論に自信を失いかけていた。

ところが、その後も英米のオニール論を読みあさっていると、本論の第一草稿を書き終えた九月初旬になってから、次の一文が目飛びこんできた。

....this action may be seen as a kind of wished-for exorcism for O'Neill.

Michael Manheim, *Eugene O'Neill's New Language of Kinship*  
(Syracuse University Press, 1982), p. 21.

(仲間の水夫たちが、スミティをドイツのスパイではないかと疑い、力づくで彼を縛り上げ、さるぐつわをかませ、謎の小箱から恋文を取り出して読んでしまう、という) この作品の出来事を、作者オニール自身が秘かに願っていたエクソシズムの一種と解釈することが可能かもしれない。

これは、いかにも自信のない書き方である。エクソシズム論を正当化するための手続として必要なメタ・ドラマ論が欠落しているからであろう。しかし、水夫スミティを若き日の作者オニールの分身であるとし、オニールは自分につきまとって離れぬ苦しい思いから解放されることを願ってこの作品を書いたのであり、この作品自体が作者自身のためのエクソシズムである、とする上の解釈は、エクソシズムが作者自身の願望であったと推測することによって、本稿の

エクソシズム論をさらに一步、先に進めた大胆を解釈である。

社会科学・自然科学の分野ならずとも、ある一つの現象（文学研究の場合は作品）に対して何か新しい解釈を発見したいという願いは、外国文学を学ぶ者にもある。そしてその発見は、“私的秘密”にしておいたのでは意味がなく、“公”の場で発表し人々に受け入れてもらわなければ、発見にならない。ところが、英米の作品に関して自分が“発見”したと思っていた“新”解釈が、英米の学者によってすでに二年も前に公表されている説に近いことを後から知るとき、「そら見ろ、おれの言ったとおりではないか」と勝ち誇り、安心すると同時に、がっかりもする。その解釈は、もはや自分の発見ではなく、発見するのは自分自身の不勉強にすぎないのだ。広く深く読まなければ書くべきではない、書いても独善になる。読めば、読むほど、独創的なことは書けなくなる<sup>99</sup>。この進退兩難ジレンマの窮地を、学び続けようとする者の宿命と呼んだら、それは自己弁護のすぎた“言葉遣い”であろうか<sup>100</sup>。

- (1) 英語ならば modern (15世紀または19世紀から現代まで) の一語を、日本語では、近代 (19世紀末から20世紀初頭または中頃まで)、または現代 (20世紀初頭または中頃から現在まで)、さらに、両者を合せて“近代・現代”と訳するのが正確な表記であろう。

オニールの場合、欧州の近代劇 (イブセン, 1828-1906; ストリンドベリー, 1849-1912; チェホフ, 1860-1904; バーナード・ショー, 1856-1950など) に比肩しうるアメリカの演劇を初めて創作・上演したという意味ではアメリカ近代劇の始祖。さらに、彼の代表作は今も世界で上演され続けている事実を考えると、現代アメリカ演劇の代表的作家、と呼ぶことができる。

とくに後期の代表作 *The Iceman Cometh* (執筆 1939 年, 初演 1946 年), *Long Day's Journey Into Night* (執筆 1940-1941 年, 初演 1956 年) などは、発表年代、主題ともに、現代アメリカ演劇を代表する大作である。

- (2) オニールを“始祖”または“開祖”と呼んでも、それは、彼がアメリカ演劇における過去の人、という意味ではないことは、上記(1)からも明らかであろう。“オニールが残した覚書や書きこみを含む豊富な資料を使って”“オニールの作品を詳細に論



じた” Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (Oxford University Press, 1972) を紹介した朝日新聞1972年12月の記事は、ユージン・オニールを“アメリカ最大の劇作家”と呼んでいる。ソーントン・ワイルダー (1897-1975), テネシー・ウィリアムズ (1911-1983), アーサー・ミラー (1915- ), エドワード・オルビー (1928- ) などの現代アメリカ演劇の大家を念頭においた上でも、この“最大の”という形容詞に異論を唱えることができるアメリカ演劇研究者は少ないのではあるまいか。

- (3) 『グレンケアン号』四部作を構成する一幕劇は、『カリブ島の月』(*The Moon of the Caribbees*), 『カーディフさして東へ』(*Bound East for Cardiff*), 『長い帰りの船路』(*The Long Voyage Home*), そして『交戦海域』(*In the Zone*) の四作である。これら四作を含め、オニール初期の主な作品について、初演と執筆の年月を参考までに記しておく。

初演年月	作 品 名	執筆年
1916 summer	<i>Bound East for Cardiff</i>	1914
1917 Oct.	<i>In the Zone</i>	1916-1917
1917 Nov.	<i>The Long Voyage Home</i>	1916-1917
1918 Dec.	<i>The Moon of the Caribbees</i>	1916-1917
1920 Feb.	<i>Beyond the Horizon</i>	1917-1918
1920 Nov.	<i>The Emperor Jones</i>	1920
1921 Nov.	<i>Anna Christie</i>	1919-1920
1922 March	<i>The Hairy Ape</i>	1921
1924 May	<i>All God's Chillun Got Wings</i>	1923
1924 Aug.	<i>S.S. Glencairn</i>	(1914-1917)
1924 Nov.	<i>Desire Under the Elms</i>	1924
1926 Jan.	<i>The Great God Brown</i>	1924

上の一覧表作成には、下記 1, 2, 3, 4 を参照した。

1. “Alphabetical Check List of Plays,” “O'Neill's Plays in Production: A Chronological Record,” in *O'Neill and His Plays*, ed. O. Cargill, N.B. Fagin, W.J. Fisher (New York University Press, 1961), pp. 479-482, pp. 483-486.
2. “First Productions of Plays,” in Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill: The Man and His Plays* (New York: Dover Publications, 1926, 1947), pp. 165-167.
3. “Chronology of Important Dates,” in *O'Neill: Twentieth Century Views*, ed. John Gassner (N.J.: Prentice-Hall, 1964), pp. 172-174.

4. 1984年6月16日、現代演劇研究会、堀真理子さん配布による出所不明の年表。

なお、それぞれ別々に書かれ別々に初演された四つの一幕劇を一つにまとめた『グレンケアン号』四部作（または四幕劇）は、上記1924年初演の後も、1929年、1937年、1948年と再演（Revival）されているが、初演以来これらの上演時における四作（四幕）の組合せ上演順序は未詳である。下記(4)参照。

この四部作は、英米の研究書では一般に *the S.S. Glencairn cycle* と言及されているが、この cycle は誤解を生みやすい用語である。現に、*The Random House Dictionary of the English Language*, ed. J. Stein, L. Urdang (New York: Random House, 1966, 1973) は、601頁の見出し語 *Glencairn cycle* の説明を、a cycle of three one-act plays by Eugene O'Neill dealing with events in the lives of the seamen of the S.S. *Glencairn* consisting of *Bound East for Cardiff*, *The Long Voyage Home*, and *The Moon of the Caribbees* として、肝心の *In the Zone* を、まさに at Random に落としている（“肝心の”の意味は(4)で説明する）。そして、小学館ランダムハウス英和大辞典（1973, 1979, 1982）1072頁は、この *Random House* の間違いをそのまま引き写している。

“四”部作の意味を明確に出すために、*tetralogy* または *quartette* の語を使うべきであろう。

- (4) 『交戦海域』を『グレンケアン号』四部作の四番目、または、四部作全体を一つの四幕劇とする場合には、その第四幕とするのは次の理由による。

『カリブ島の月』では、主人公スミティにつきまとう苦い過去の思いがスミティ自身の口から語られるのだが、いったい何が彼を苦しめ人間嫌いになっているのか、必ずしも明らかではない。

『カーディフさして東へ』は、話が転じて、『カリブ島』では威勢がよく気のいい男で、スミティに友情を示していた水夫ヤンクがドリスコルに看取られながら死んでゆく。

『長い帰りの船路』では、さらに主人公が交替して、グレンケアン号を離れ海を捨てて老母の待つ故郷ストックホルムの農場へ帰ろうと決心した水夫オルスンが、悪評高いアミンドラ号へと誘拐（shanghai）されてゆく。

そして四番目の『交戦海域』では、話はふたたびスミティに戻り、彼の過去の秘密が明らかにされ、『カリブ島』の謎が解かれて、話が結ばれるのである。

このように、四作中スミティを中心人物とする作品が二つあるので、その二作を上のように冒頭と結びに置くのが適切な順序であろう。ちなみに、作品集 *The Plays of Eugene O'Neill* (New York: The Random House, 1919-1955) も、451頁に“S.S. *Glencairn*”と題して小目次を設け、四作を上順序で並べている（451-532

頁)。

なお、上記(3)の2に挙げた Barrett Clark は、同書で次のように論じている。  
 ....for all its conventionality, *In the Zone* belongs in the O'Neill canon just as logically as the far better *Moon of the Caribbees*.... *In the Zone* is a bit of sentimental drama, smooth and theatrically effective; it is a necessary part of the entire cycle of related sea plays.

The curious thing about *In the Zone* is that without the three others in the series it is not so true to life nor so effective; and it is no less curious that *The Moon of the Caribbees*, *Bound East* and *The Long Voyage Home*, without *In the Zone*, seem incomplete, and not so true nor so effective either as drama or as a picture of fo'c's'le life.

No, O'Neill wrought better than he knew when he wrote *In the Zone*. (pp. 57-58)

(5) 戯曲の“あらすじ”を英語で言えば、action (the unfolding of the events of a drama) である。

(6) “主題”を英語で言えば、theme (the central and dominating idea in a literary work; the message or moral implicit in any work of art) である。例文は、  
 〈guilt and its punishment is the constant theme of the dramas of Aeschylus〉

(7) “解釈”を英語で言えば、interpretation (explanation of what is not immediately plain or explicit) である。すなわち、“解釈する” (to interpret) とは、to bring out meanings not immediately apparent, as by translation, searching insight, or special knowledge することである。

(8) 作品のあらすじ紹介は、論者の作品解釈と密接な関係をもつことが示される場合にのみ必要である。しかし現実には、あらすじと解釈の関係を説明する“研究”報告は少ない。解釈と結びつかないあらすじ紹介が多い。また逆に、作品のあらすじとも主題とも無関係な、恣意的に歪み肥大化した“解釈”を聞かされることもある。1984年6月9日、聖心女子大学、日本バーナード・ショー協会における *Candida as the Virgin Mary* と題する発表は、その一例であった。

一般に、作品について語るとき、あらすじ・主題・解釈などの語義を明確に意識しているだけでも、発表の話は分かりやすくなるであろう。これら用語の使用に混乱を感じることもあるので、上に定義を示したのである。(5) (7) の定義と(6) の例文は、*Webster's Third New International Dictionary of the English Language*,

ed. P.B. Gove (Merriam Company, 1961, 1965) による。(6) の定義は, Harry Shaw, *Concise Dictionary of Literary Terms* (New York: McGraw-Hill, 1972) による。(7) to interpret のすぐれた説明は *Webster's New World Dictionary of the American Language*, Second College Edition, ed. D.B. Guralnik (New York: The World Publishing Company, 1970) の見出し語 explain の Synonym 欄より。

- (9) 研究社新英和大辞典第5版(1980年)で bell を引くと、次の説明と図があり、オニール初期の海洋劇を読む際、便利である。

**bell 5a** [通例 pl.] 『海事』時鐘 ★艦船上で30分ごとに打ち鳴らす鐘；点打と時間は下記の通り。

点	打	時	間
1	12 : 30	4 : 30	8 : 30
2	1 : 00	5 : 00	9 : 00
3	1 : 30	5 : 30	9 : 30
4	2 : 00	6 : 00	10 : 00
5	2 : 30	6 : 30	10 : 30
6	3 : 00	7 : 00	11 : 00
7	3 : 30	7 : 30	11 : 30
8	4 : 00	8 : 00	12 : 00

なお当直時間は8点鐘から8点鐘までの4時間、ただし折半直 (dogwatch) は2時間 : Leave the ship at four bells 「4点鐘(2時・6時・10時に鳴らす鐘)で下船して下さい」

- (10) 作品題名 *In the Zone* 中の zone の意味は, a region or area characterized as distinct from surrounding parts (the danger zone) (*Webster's Third*) である。これを知ると, *In the Zone* は『私事の領域』の意味を帯びて感じられる。

- (11) 1984年4月14日、現代演劇研究会オニール研究第1回の日、坂本和男氏が配布してくれたゼロックス・コピーのあらすじと注釈 (comment) は、よくまとめられたものなので、ここに *In the Zone* についての全文を引用しておく。

*In the Zone*, produced in 1917, is the second of the S.S. *Glencairn* series.

In *Bound East for Cardiff* the death of Yank brings harmony to the crew; in *In the Zone* suspicion divides them. The play is set in 1915 in the fore-castle of the S.S. *Glencairn*, which is transporting dynamite through the war

zone. The crew's fear of submarines and saboteurs makes them suspicious of Smitty, who is more refined and aloof than the others. Several of the crew members, who have seen Smitty hiding a black box, convince themselves that he is a spy. They first submerge the box in water, thinking that it is a bomb, and then, after Smitty enters and is restrained, open it—breaking the unwritten seaman's code of respecting each other's privacy. They find a package of love letters. By reading the letters, they learn that Smitty's real name is Sidney Davidson and that his girl friend, unable to tolerate his drinking, ended their relationship. The crew, satisfied that Smitty is not a spy, crawl into their bunks and roll over to face the wall.

(Eugene O'Neill, by George H. Jensen, Chicago, Illinois, DLB 7,

pp. 139-165——書名, 出版社名, 出版年不明——の 147頁より)

ただし, ここにも, 他の研究書・解説書と同様に, 小さな間違いが散見されるので, それを訂正すると——

2行目, *Bound East* を brings harmony と要約するのは解釈がずれている。ただ, これは3行目の divides them という句と対をなす対照法として, 意図的に筆をすべらせたのであろう。4行目, dynamite も間違いではないが, より正確には ammunition としたい。6行目の Several of は, 正しくは A couple of または Two of とすべきであり, 7行目の動詞 convince themselves の主語としても, A couple of が正しい。12行目, his girl friend は, 正確には his fiancée とすべき。13~4行, satisfied.... a spy も, おかしい。ここは, ashamed of their mistaken suspicion とすべきであろう。ただし, これに続く14行目の to face the wall は, 水夫たちの行動を写実しながら, 同時に, to turn one's face to the wall, go (drive, push, send) to the wall を連想させて, 実にうまい。

ほかに, 6行目の who is more refined and aloof..., 9~10行目の breaking.... other's privacy など, 見事な注釈である。1行目の the second は, 単独一幕劇としての初演の年代順のことで, 四部作の“二番目”という意味ではない。

(12) Davis. English? How d'we know he's English? Cos he talks it? That ain't no proof.... An' look here, ain't you noticed he don't talk natural? *He talks it too damn good*, that's what I mean.... an' *he don't talk it like us*, that's certain.... n' was he ever open with us like a good shipmate? No; he's always had that sly air about him's if he was hidin' somethin'.

Driscoll. (slapping his thigh—angrily) Divil take me if I don't think ye have the truth av ut, Davis.

Cocky. (scornfully) Lettin' on be 'is silly airs, and all, 'e's the son of a

blarsted earl or somethink!

(*The Plays of Eugene O'Neill*, Random House, 1919-1955, pp. 521-522. 斜字体筆者) 本文中の日本語訳には、井上宗次・石田英二訳『長い帰りの船路』(新潮文庫, 1956, 1963) 109-110頁の訳を参照した。オニール初期の一幕劇9編を集めた、すぐれた訳のこの文庫本は、新潮文庫解説目録に載ってないので、現在、惜しいことに絶版のようである。Driscoll の *slapping his thigh* を、文字どおり“太もも”ではなく、“膝を打って”と訳しているあたりも、見事である。

Cocky のせりふの正しい英語とその訳は——*Letting on by his silly airs and all that he is the son of a blasted earl or something!* (場違いで滑稽な気取り方や何かで、いまいまいしい伯爵の息子か何様かのふりをして)。

03 水夫仲間から公爵 (Duke) とあだ名されているスミティの言葉遣いが、他の水夫たちと極端に異なる事実は、スミティに多くのせりふが与えられている『カリブ島の月』において、より明らかである。例えば、碇泊中のグレンケアン号甲板上でくつろぐ水夫たちのところに秘かに運びこまれたラム酒の法外な値段に、水夫たちが口々に悪態をついているとき、スミティは、皮肉な微笑を顔に浮かべて、「重窃盗罪ものだな (Grand larceny)」とつぶやく (*Plays*, 462頁)。Grand larceny とは、petty larceny と区別されて、英国では1シリング (12ペンス) 以上の物の窃盗罪だったが、この区別は1827年に廃止され、さらに、1968年には Theft Act により larceny の語自体も廃止され、theft と呼ばれるようになった (研究社新英和大辞典第5版)。この larceny の語は、このように過去の歴史に属する単語だから当然のことではあるが、アンカー英和辞典第2版 (学習研究社, 1982年) によれば、頻度数1万300語以内の単語ではない。このように“大きな単語” (big words) を適切に使いこなすスミティとは対照的に、他の水夫たちは、せいぜい1,000から1,500語どまりの単語で話している印象を受ける。

04 『ピグマリオン』 (*Pygmalion*) は1912年に書かれ、1913年ウィーン初演、1914年ロンドン初演、1938年映画化。この映画をもとにしたミュージカル『マイ フェア レディ』の初演は1956年、その映画化は1964年。

05 人の言葉遣いとその人の正体・自己同一性 (identity) との関係については、佐藤 晋「バーナード・ショー劇『ピグマリオン』の主題：女主人公イライザにおける同一性の危機」(明治大学教養論集, 通巻161号, 英米文学, 1983年3月) 中で、不十分ながら言及した。

06 語源から言えば、meta-drama の meta- は、after, following, 転じて、dealing

with, going beyond の意味であり, drama は deed, action の意味である。この meta- を接頭辞として使った一般的な単語としては, metaphysics がある。最近, 日本の英和辞典, 心理学辞典, 哲学辞典などに定着している meta-language (ある言語体系を分析・記述するために用いる一段と高次の言語体系。A *Supplement to The Oxford English Dictionary*, Volume II, H-N, Oxford, 1976によれば, 最初の用例は1936年) の meta- も, ここで言う meta-drama の meta- である。今ここに書き綴っている本稿自体も, ドラマを分析・記述せんとする試みであるから, メタ・ドラマの一種と呼ぶことができる。また, 英語の作品を日本語で論じているのだから, ここで使っている日本語を meta-language と呼んでも間違いではないと思う。さらに, 下に言及する Calderwood の説によれば, 詩は詩論であり劇は演劇論なので, 批評は, 作品を題材(だし)にして, 批評とは何をいかに書いたらよいのかという意識を書く批評論である, ということになる。

メタ・シアター, メタ・ドラマなどの語を表題とする本格的な研究書としては,

(1) Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963)

(2) James Calderwood, *Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream and Richard II* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971)

(3) James Calderwood, *Metadrama in Shakespeare's Henriad: Richard II to Henry V* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979) などが, いま手元にある。(1)は, “シェイクスピアの演劇的自意識”を強調し, 劇の“登場人物たちが世界と自己の演劇性を自覚し, お互いに対し, さらに自分自身に対してさえ, 俳優かつ演出家たらんとするため, 劇は本質的に劇中劇の構造をもつにいたり, 『ハムレット』に典型的に見られるこの様相をメタ・シアターと名づけた”(高橋康也, 「メタ・フィクション覚書——筒井康隆論のための小さな助走」, 『新潮』1983年5月号, 223頁) 評論集であり, 日本語訳も出版されている(高橋康也・大橋洋一訳, L. エイベル『メタシアター』, 朝日出版社エピステーメ叢書, 1980年)。

(2)は, 多くの詩が詩とは何かについての詩論であると指摘する序論のあと, 副題に挙げたシェイクスピア初期の五作中における演劇論を詳述する。(3)は, シェイクスピアの歴史劇は, 言葉遣いとその効果の変化についての劇であると説く。

上智大学文学部教授・佐多真徳氏は, エイベルの『メタシアター』の“メタ”は metamorphosis の meta (changed in form) であると二度にわたって主張した(1984年4月14日, 5月19日, 現代演劇研究会)。たしかに, メタシアターを变形演劇と捉える見方も可能ではあろう。が, ここで言うメタ・ドラマのメタは, after, dealing with であることを, 再度強調しておく。

この“メタ”に限らず、本稿では随所で、常識的な用語に<sup>こたわり</sup>を示しているが、そもそもが作者の主観の産物である文学作品について論者の主観的な解釈を客観的に述べようとする努力において、言葉の“正しい”用法に対する<sup>こたわり</sup>は、必要欠くべからざる態度であることを痛感させられることが多い。研究会などにおいて、各人がそれぞれ違った主観的・恣意的意味で同じ用語を使うことがある。語の定義があいまいな場合が多いのだ。そのため、お互いが相手を理解せず、議論がかみ合わず発展しない。議論・討論なるものが成立しない。

例えば、筆者が1984年の四月から再び参加して積極的に発言を続けている現代演劇研究会において、状況（運命）のアイロニーと劇的アイロニーの関係・違いを明確に理解していない人がいるのを意識させられたことが一度ならずあった。だからこそ、今ここに記しているメタ・ドラマ論・エクソシズム論を中心とする筆者の発表（5月19日）に対して、佐多真徳氏が、「メロドラマ論とアイロニー論がおもしろかった」と評してくれたのである——メタ・ドラマ、エクソシズム解釈と比較すると、メロドラマ、アイロニーなどは常識とも言うべき基本的文学用語であるにもかかわらず。

- (17) Play within a play: a segment of dramatized action (a miniature drama) that is presented within the framework of a larger and longer play. (*Concise Dictionary of Literary Terms*)

- (18) ここで言う“メタ・ドラマ”効果を筆者が初めて意識したのは、ジョン・V・ドルーテン作・沼沢治治訳『魔女が恋を知った時』(John Van Druten, *Bell, Book and Candle*, 現代演劇協会・劇団・昂(すばる)公演, 福田逸演出, 1984年2月12日)観劇中のことだった。女主人公ジリアン(魔女)と、彼女の魅力のとりこになった青年シェップが、舞台そでの寝室での(第一場と第二場の間の)三時間が経過した後の第二場冒頭で、三時間前に二人に起こった第一場浴暗直前の出来事、すなわち、二人の突然の抱擁を回想する。このとき観客は、二人と共に、舞台上には存在しなかった三時間の流れを意識し、この間に深い仲になってしまった二人の過去(第一場と第二場の間の出来事)を彼女たちと共有する。そして、この過去の時間(すなわち出来事)の共有は、女主人公への感情移入と、彼女の視点との一体化をもたらす。

歌舞伎芝居『朝顔日記』(9月15日観劇)では、第二幕第一場で、やつれ果て盲目となった瞽女・朝顔(実は深雪)が、「螢とび交う宇治川で」と、夫・阿曾次郎との馴れ初めを回想しながら物語り始める。この「螢とび交う宇治川」についても、その言葉とおりの情景、二人の出会いと交情の場を観客は序幕で目撃している。それゆえに、この身の上話の場において、観客は開幕直後からの長い時間の経過、月日



の流れを意識させられるのと同時に、序幕の後、身を落とし、やつれ果てた女主人公・朝顔に対する同情は高まり、哀切の情が深まるのである。

上の二例は、女主人公自身の口から回想される物語り（メタ・ドラマ）によって観客の感情移入が深まる劇効果であるが、悪役が劇世界内の出来事を要約して物語る場合もある。シェイクスピア後期のロマンス劇『シンベリン』（BBC製作、9月23日放映のNHKシェイクスピア劇場）最終第五幕第五場では、前非を悔いたヤーキモーが、自分の悪だくみとその実行の一部始終を王シンベリンの前で物語る。この物語り（メタ・ドラマ）は、観客はすでに目撃してきた劇世界の出来事について何も知らない王シンベリンにヤーキモーが事の次第を説明し、自らの罪を告白するという、劇世界内での必然性をもつのであるが、それだけのことではない。ヤーキモーがこの五幕五場で物語るすべてを、すでにそのまま舞台上に見てきている観客は、彼の告白が事実どおりであることを確認する唯一の証人として、劇世界の大大団づくりに参加するのだ。ヤーキモーの悔悟と告白は、きわめて唐突なものであるにもかかわらず、彼の告白の真実性を知る観客は、彼の悔悟の真実性をも認めざるを得ない。それと同時に、それまでの劇世界内の不愉快な出来事が、ヤーキモーの物語り（メタ・ドラマ）がもつ遠景化効果によって、すべて過去の事になり、そのような過去は水に流して、めでたしめでたしの結末を、すべてを知っている観客は、どの登場人物よりも満足し納得して、違和感なく迎えることができるのである。

- 09) “観客／読者”の“／”は、“and/or”の略であり、“観客および読者”または“観客または読者”のいずれかを意味する。戯曲の最上の鑑賞法は、すぐれた舞台を観ることであり、また、理想的な観客の立場から作品を読むことであるが、ここに言う“観客／読者”は、その両者を意味する。さらに、観劇／読書の“体験を意識”し、その意識を言葉で表現するのは、観客／読者としての批評家、または、批評家としての観客／読者の仕事である。

第23回シェイクスピア学会・資料（1984年10月19日・20日、日本シェイクスピア協会）の15-16頁には「観客論の現在」と題して、次のような記述がある。

……劇場における観客経験、観客反応、観客の受容行為とそのメカニズムに関する研究が現われてきた。いまや、……観客の問題を考慮に入れることなしにシェイクスピアの作品を考えることは難しい。しかし、戯曲は劇場において上演され、観客によって受容されてはじめて十全となるとしても、たとえばシェイクスピアの場合、いかなる上演といかなる観客を想定すべきなのか。観客にとっての知覚の対象、経験の対象とは何か。観客経験といい、観客反応といい、はたして主観主義を免れることができるのか。あるいは主観的であってはいけないのか。……

“観客論”を英語で言えば, audience response, reception, perception であるとのことだが(上記学会第2日のパネル・ディスカッション), 上記⑩『シンペリン』論における観客論は, psychological audience participation 論の具体的な一例であり, 本論のメタ・ドラマ論, エクソシズム論も, 作品『交戦海域』を題材としての観客論の一例である。

⑩ Plays, 513頁。

⑪ Plays, 518-521頁。

⑫ スミティは anti-hero である (a protagonist who lacks the attributes that would make him a heroic figure, as nobility of mind and spirit, a life or attitude marked by action or purpose, and the like. *The Random House Dictionary*)。黒川欣映氏(法政大学教授, 全国アメリカ演劇研究者会議事務局長, 劇団アリストパネス・カンパニー主宰, 劇作家)が, スミティをアンチ・ヒーローとする筆者の説に理解を示さなかったのは(5月19日, 現代演劇研究会), 上の定義を知らなかったからであり, 上智大学の佐多真徳氏が, この用語を支持して黒川氏に反論することができたのは, この語の定義を知っていたからであろう。

オニール自身も、『カリブ島の月』の主人公スミティに関して, バレット・クラークへの私信で次のように書いている。

In *The Moon*, posed against a background of that beauty, sad because it is eternal, which is one of the revealing moods of the sea's truth, his silhouetted gestures of self-pity are reduced to their proper insignificance, his thin whine of weakness is lost in the silence which it was mean enough to disturb, we get the perspective to judge him—and the others—and we find his sentimental posing much more out of harmony with truth, much less in tune with beauty, than the honest vulgarity of his mates. (Quoted in Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*, pp. 58-59)

これは明らかに, 主人公スミティを anti-hero とする観点である。

Hero の名に値する主人公 (protagonist) は, 近代・現代の演劇・文学には存在し得ず, 古代ギリシア悲劇のオイディプス王, その娘アンティゴネ (heroine) たちだけに与えられるべき呼称なのかもしれない。シェイクスピア悲劇のハムレット, オセロ, リア王なども, すでに anti-hero の面を見せている。マクベスだけが hero の特徴を持つゆえに, エイベルは, “シェイクスピアのただ一つの真の悲劇であると私が考える『マクベス』”と書いたのかもしれない(『メタシアター』, 朝日出版社, 20頁)。ましてや, 現代英米演劇の主人公は, ほとんどそのすべてが anti-hero で

ある。イブセンの『人形の家』幕切れのノラ、『民衆の敵』の医師ストックマンなどは、近代劇における heroine, hero の代表者であろう。そして、『ピグマリオン』『マイ フェア レディ』のイライザも。

㉓ *Plays*, 524-532頁。

㉔ 作品の解釈 (interpretation) は、あらすじ (action, plot) を踏まえた上で、主題 (theme) の説明から一步、先に進んだものでなければ意味がない。上記(8)参照。しかし、筋はつねに劇の第一構成要素であることを忘れてはならない。アリストテレス『詩学』(松浦嘉一訳、岩波文庫、1949年、1961年) 70-73頁。

㉕ 四部作の第一幕『カリブ島の月』で、独り月を眺めてはろ苦い追憶にひたっていたスミティは、この第四幕『交戦海域』でも、“独り甲板のハッチに腰をおろし、半分気の違った男のように、月を見つめている” (Out on the hatch starin' at the moon like a mon half-daft. *Plays*, 518頁)。

㉖ 上記㉔に引用した手紙におけるオニール自身のスミティ批判参照。

㉗ アメリカおよび世界中の多くの国で読み続けられている Dale Carnegie (1888-1955) の *How to Stop Worrying and Start Living* (1948年刊。日本語訳書名『道は開ける』創元社、1959年) の中心思想も、「今日を生きよ」である。同書から、健全な生き方を説く名文句を二例だけ挙げておく。

For every ailment under the sun,/There is a remedy, or there is none;  
If there be one, try to find it;/If there be none, never mind it.

(Mother Goose rhyme)

God grant me the serenity/To accept the things I cannot change;  
The courage to change the things I can;/And the wisdom to know the difference.

(Reinhold Niebuhr)

偶然のことながら、第23回シェイクスピア学会会場の活水女子大学の廊下には、1984年度学院聖句として、「今の時を生かして用いなさい」(エペソ人への手紙 5 章 16節) が掲示されていた。

㉘ 上記 ㉗のカーネギーと同じ 1888年生まれのオニールの作品には、*Beyond the Horizon* (1920年) の Robert Mayo ほか、「現在を生きる」ことができない登場人

物が多い。

(29) exorcise: to deliver a person from malignant influences (*Random House*).

(30) 興業的に成功を収めた『交戦海域』をオニール自身は低く評価し, theatrical sentimentalism と呼んでいた。そのオニールをからかうかのように, バレット・クラークは, この作品の結末について次のように書いている。From one of the letters a dried flower flutters and falls to the floor. How O'Neill must regret that touch! (Barrett Clark, 前掲書, 57頁)。しかし, このしおれた花一輪は, エクソシズムの対象たるスミティの過去の恋を象徴すると解釈するならば, 作品のこのような仕上げ (touch) は必然性をもつ。

(31) この『交戦海域』についても, 他のオニール劇についてと同様に, アメリカの研究者は様々な解釈を提示している。その一例をここに紹介すると――

In *In the Zone* Driscoll reads to the sailors, who mistakenly think Smitty a spy, a letter written by Smitty's ex-fiancée, Edith, who charges him with having wrecked both her life and his own because of his drunkenness. Edith is the archetype for a whole series of women in O'Neill's plays who must endure humiliation and frustration at the hands of the man they love. (John H. Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill*, Southern Illinois University Press, 1965; Arcturus Books Edition, 1972, p. 127).

本稿は, 上の解釈とは正反対の観点を採る。すなわち, スミティを a man who must endure humiliation and frustration at the hands of the woman he loves であるとする観点であり, それは, スミティの drunkenness ゆえに彼を捨て去るエディスの Victorian puritanism を批判する観点でもある。

(32) ただ一人, 上智大学の佐多真徳氏が, 「失恋の病いに悩むスミティを治療するために, 仲間の水夫たちがサイコ・ドラマを演じた, と解釈するのか」と質問してくれたが, そうではない。水夫たちにもスミティ自身にも, エクソシズムの意図はなかった事実は, 作品のあらすじからも明らかであろう。本稿のエクソシズム論は, 幕が下りて芝居が終ったあとの生活において, 登場人物スミティは, それまでどおり失恋の苦しさを秘かに抱き続けることはできない, “私”の秘密が“公”のものになってしまったのだから, という, 観客論としての解釈なのだ。(19)参照。

ちなみに, サイコ・ドラマとは,

psychodrama: a diagnostic and therapeutic technique developed by J.L. Moreno which consists of having the individual act out on a stage his relations with

others around whom conflicts center. The performance is carried out in the presence of a psychiatrist and others. Other actors may also take part in a session. (J.P. Chaplin, *Dictionary of Psychology*, New Revised Edition, Dell Publishing Co., 1968, 1975) p. 418

のことで、このサイコ・ドラマに似た劇中劇が舞台上で演じられる作品としては、Peter Shaffer の *Equus* (ロンドン初演 1973年、東京初演 1975年劇団四季)、チェコスロヴァキアの反体制作家 Pavel Kohout の *Poor Murderer* (西独デュッセルドルフ 1973年初演、ブロードウェイ上演 1976年、劇団四季東京公演『幻の殺人者』1981年。倉橋健・甲斐萬里江共訳『哀しき殺人者』1981年8月号『悲劇喜劇』掲載) などがある。

63) 仮定法で書いた“仲間の白い眼”と“疎外感”は、この小論におけるつくり事(fiction)であり、実際には、現代演劇研究会の仲間たちは、筆者の発表が終ったとき、盛大な拍手によって本稿のメタ・ドラマ論とエクソシズム論を受け入れてくれたのである。

64) 新解釈エクソシズム論に自信をもち、この新発見を人に書かれてしまっては困ると考えて、5月19日の研究会で配布したプリント(handout)には、次の一項目を入れておいた。Guarding against plagiarism: why people keep their “original” ideas to themselves at discussion meetings.「意見を発表するための研究会で、独創的な意見を発表する人がいないのは、自分が書く前にその意見を人に盗まれてしまうのを恐れているからであろう」という、皮肉と嫌味たっぷりの一項目だった。

65) 商学分野において学部学生がものを書く場合にも、同じ“独自性”の悩みが生ずる。その一例として、奨学論文応募のために〈日本の経営の現状とその問題点〉について夏休み中に論文を書いた商学部2年生D君の手紙(9月21日)の一部を、同君の許しを得て、ここに引用する。

論文の締切日が迫っており、自分が完全に満足するようなものは書けないと思いますが、先生からご指摘いただいた点を含め、少しでも良くなるよう、努力しております。先日お借りした山口教授の論文がとても参考になっています。しかし、教授の論文の要旨が自分のものと酷似しており、自分の独自性が疑われはしないかと、少々、心配しています。

(下点筆者。なお、文中の“山口教授の論文”とは、山口孝「危機の10年と企業収益構造の変貌」『明大商学論叢』第66巻第8号(明治大学商学研究所、昭和59年3月)27-49頁のことで、D君が彼の第二草稿を書き終えた9月19日に貸し与えたものであ

る。)

“独自性”の悩みに関連して、この手紙の文章表現には、幼児性の一種とも呼ぶべき主客未分化と自己中心性とが見られるので、D君のためにも、それをここに説明しておきたい。“良くするよう”ではなく“良くなるよう”と自動詞を使っているのは、文字どおり、「文は人なり」であり、この言葉遣いには、論文（客体・対象）と書き手（主体）の見事な一致・一体化が計らずして表現されている。

自分がいま書き終えたものが、すでに公表されている山口論文の要旨に近い、とは考えずに、上記下点部のように書くのは、学生本人は意識していない自己中心性を表現していて、興味深い。

- 36) 本稿は、1984年5月19日（土）、明治大学和泉校舎研究室における現代演劇研究会オニール研究第二回の口頭発表『『グレンケアン号』四部作について』のうち、四番目の『交戦海域』についてのメモに加筆したものである。（1984年10月記）

Meta-Drama and Exorcism in Eugene O'Neill's Early Sea Play *In the Zone*  
Susumu Sato

**Abstract**

The theme of Eugene O'Neill's early sea play *In the Zone*, the fourth one-act play in the *S.S. Glencairn* tetralogy, is the cruelty of forcibly disclosing an individual's innermost secret. However, when the audience/reader becomes aware of the effect of the meta-drama scene early in the play and thereby of the psychological complicity with those who do the forcible disclosure, the whole action of the play may be seen, contrary to the theme, as a kind of exorcism setting the victimized individual free from the past that torments him.